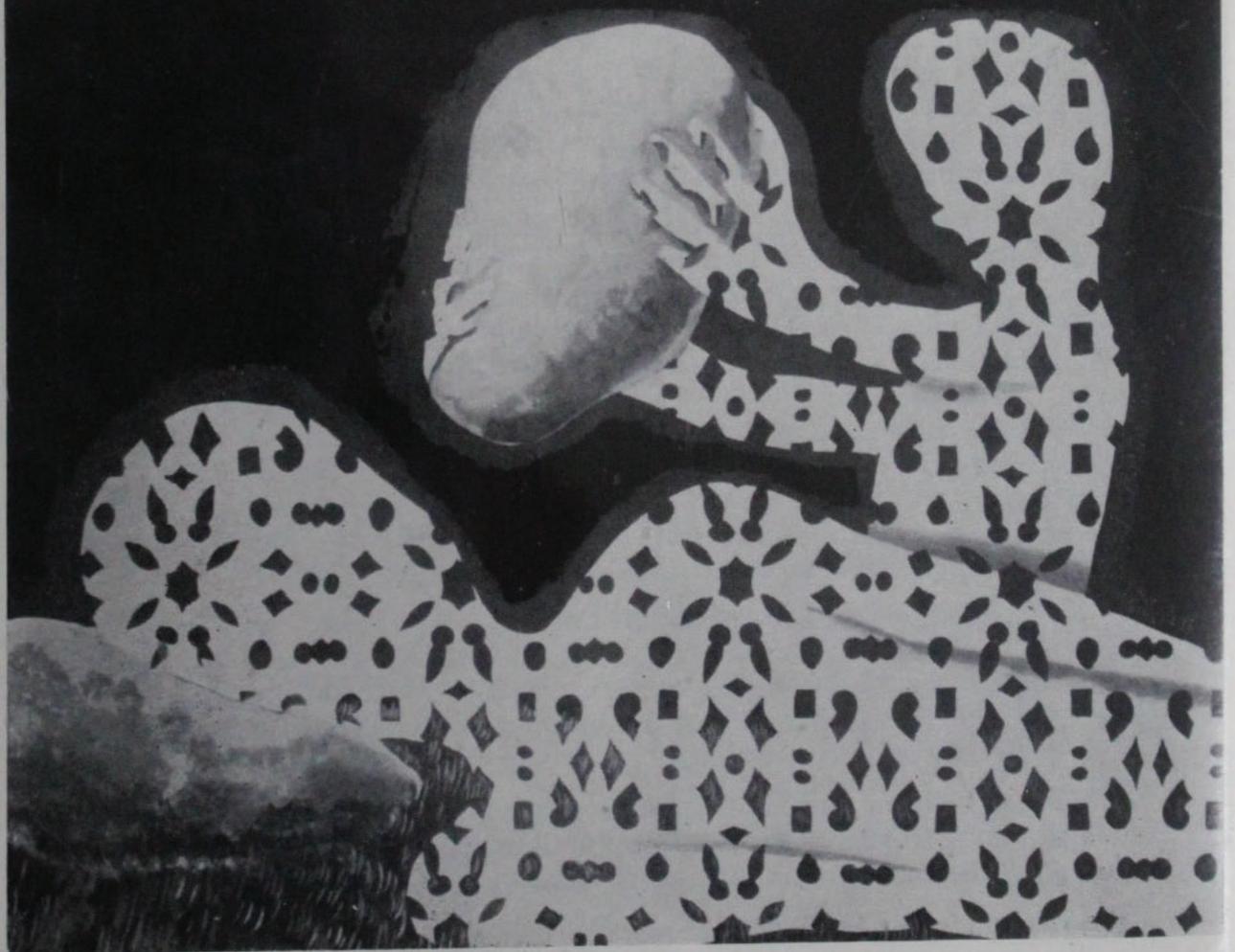


Magritte o los juegos de la representación

Jaime Xibille



1.

ini
pu
tra
tos
int
con
—
nit
va
ta
la

cia
ge
pu
es
fer
de

ci
mo
un
do
rep

1.

El ser humano se encuentra inmerso en un mar de estímulos sensoriales —sonidos, olores, imágenes, texturas, sabores, etc.— y los percibe a través de sus cinco sentidos que lo comunican con el mundo. Sin embargo, éste nunca aparece en su forma prístina y espontánea. Los cinco canales sensoriales no son receptores ingenuos, pues dependen para su percepción del entramado simbólico que constituye al sujeto y que conforma a la cultura. Cada sentido desarrolla una peculiar forma de representación simbólica y se desenvuelve en un contexto cultural determinado. El contexto o cultura moldea los esquemas perceptivos de acuerdo con sus formas simbólicas.

“Los códigos fundamentales de una cultura —los que rigen su lenguaje, sus esquemas perceptivos, sus cambios, sus técnicas, sus valores, la jerarquía de sus prácticas— fijan de antemano para cada hombre los órdenes empíricos con los cuales tendrá algo que ver y dentro de los cuales se reconocerá” (2).

Con lo dicho hasta aquí, sólo hemos querido poner en relieve el hecho fundamental de las múltiples alfabetidades del ser humano, su relación con los sentidos como aparatos perceptivos condicionados y el carácter simbólico que constituye en cada modalidad un tipo particular de “lenguaje” (o de representación).

Pero el ojo no sólo ve sino que también toca: el ojo “tiene manos”, percibe texturas, “acaricia” superficies y “pesa” las formas que aparecen a su vista. La mano “imagina” formas, las “ve” con los ojos de la mente. El oído “siente” la frialdad o la temperatura de los sonidos, “ve” las formas de los ruidos. El olfato “degusta” los olores y los percibe dulces, suaves, tersos, duros, ásperos, agresivamente penetrantes, etc. El gusto crea imágenes de los sabores, les pone color o sonido. Este peculiar fenómeno del “cruce de los sentidos” y de sus aspectos representativos, se le conoce con el nombre de sinestesia.

“Sobre este terreno se ha trabajado ya mucho, teórica y prácticamente. Sobre la base de su parecido con la música (vibraciones físicas del aire y la luz) se quiere crear el contrapunto de la pintura. También se ha logrado en la praxis, gracias a los colores, hacer aprender una melodía a niños poco musicales (por ejemplo, con flores). La señora Sacharjin-Unkowsky ha trabajado muchos años sobre este campo y ha creado un método propio para ‘copiar la música de los colores de la naturaleza, pintar los sonidos de la naturaleza, ver los sonidos en colores y oír los colores musicalmente’ (3).

Magritte es un maestro de esta técnica de los cruces y de las asociaciones: hace aparecer pie-

1. EL HOMBRE Y SUS MÚLTIPLES ALFABETIDADES

“Lo esencial es ver que la separación del signo y del mundo es una ficción y conduce a la ciencia ficción. La lógica de la equivalencia, la abstracción, la discreción, el desglose del signo engloba tanto al Referente como el Significado - este ‘mundo’ que el signo ‘evoca’ para distanciarse mejor de él no es más que el efecto del signo, su esbatimiento, su proyección ‘pantográfica’. O más bien, es el Significado/Referente una misma cosa, como hemos visto, un mismo contenido, que actúa como la sombra proyectada del Ste, el efecto de realidad por el que el juego de los Significantes se realiza y engaña” (1).

Para hablar de Magritte quizá valga la pena iniciar con la pregunta: ¿Es real la realidad?, pues dicha pregunta puede ser la puerta de entrada al mundo “misterioso” de los trastocamientos y remezones que producen sus cuadros en el interior mismo del “orden de la realidad”, descomponiendo la certeza de que nuestras visiones —según el sentido común del mundo— son definitivas. En términos pictóricos lo anterior equivaldría a poner en duda el orden de la representación, es decir, el reinado de la semejanza y de la analogía.

Pero aquí tocamos, nos parece, un punto esencial de todo lenguaje —sea éste verbal, pictórico, gestual, etc.— y es el de su carácter metafórico, pues todo lenguaje como signo y como símbolo está siempre en lugar de otra cosa, más allá del fenómeno, constituyéndose en una fina red donde el hombre y la cultura tejen su mundo.

La posibilidad de que el hombre con su capacidad simbólica pueda “crear realidad” y al mismo tiempo ser moldeado por ella, nos remite a una especial relación entre el hombre y el mundo, entre el hombre y la representación, entre representación y mundo.

* Esta conferencia hace parte del ciclo sobre “Plásticas del siglo XX”, organizado por la Universidad Nacional y el museo de Arte Moderno de Medellín en 1983.

1. Baudrillard, Jean. *Crítica de la economía política del signo*. 1ª edición en español. México, Siglo veintiuno, 1974, p. 179.

2. Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. 3ª edición. México, Siglo veintiuno, 1971, p. 5.

3. Kandinsky. *De lo espiritual en el arte*. 3ª edición. Barcelona, Editorial Labor, 1982, p. 58.



dras que por su textura dan la sensación de peso, pero trastoca su orden y engaña al "ojo que pesa" pues en lugar de estar sobre la tierra, la piedra flota. O el caso de los seres humanos con texturas de papel que también engañan al "ojo que pesa" pues ellos son capaces, en su frágil densidad, de levantar —incomprensiblemente— piedras que los superan en densidad y peso.

Al trastocar el "orden de la sinestesia" remueve los cimientos más profundos de la estabilidad perceptiva creando malestar y sorpresa: lo que en el cuadro se representa ya no es el analogon del mundo, sino la risa del diablo (nombre de uno de sus cuadros), quien definitivamente logra por medio de la más sofisticada técnica del "trompe l'oeil" (equivoca-ojos) no sólo equivocar al ojo sino también al espíritu. Al hacerlo pone en cuestión el referencialismo ingenuo del perceptor, recordándole de pasada que los signos icónicos —basados en la semejanza— pertenecen al orden de la cultura, es decir, que son "lenguajes" y que cada lenguaje crea su propia realidad.

"Magritte ya había plantado en términos radicales la cuestión del iconismo pictórico, partiendo de la contradicción entre superficie y representación, entre el espacio bidimensional de la tela y el espacio tridimensional

de la realidad externa; entre ambos términos no existen lazos comunes, sólo heterogeneidad y asimetría. Por ello, pone en discusión el ilusionismo que se basa precisamente en la confianza de la posibilidad de una homologación de lo real mediante la representación, y a la inversa" (4).

2. MAGRITTE EN LA DOBLE VERTIENTE DEL ARTE MODERNO

Desde el impresionismo puntillista (Seurat, Pissarro) encontramos esbozadas las dos rutas que seguirá el arte moderno: por un lado el movimiento analítico que tiende hacia el "arte-lenguaje" donde se descomponen los elementos de la pintura en unidades mínimas cuya combinatoria establecerá la posibilidad de una múltiple producción —al infinito— de obras pictóricas (5).

4. Menna, Filiberto. *La opción analítica en el arte moderno*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 46.
5. A semejanza de lo que ocurre en el lenguaje verbal donde existen un número finito de elementos sonoros cuya combinatoria permite la producción de múltiples discursos.

Este c
formal
una e
línea
ux-Rau

Es
cimien
tura c
la anal
el Ren
refiere
ficació
dos de
la liter
como r
gar un
o "téc
escritu
da en
dono d
nista,
terior
trastoc
(espac
línea,
ruptur
signifi
turales
corrien
signifi

Este camino tiende hacia la abstracción y el formalismo. La otra ruta estará marcada por una expresión artística de carácter animista: línea Van Gogh Gauguin-Russo'o-Masson-Michaux-Rauschenberg, etc.

Estas dos rutas —aunque distintas en su nacimiento— han participado, las dos, en una ruptura con respecto a las técnicas ilusionistas de la analogía y la semejanza que imperaban desde el Renacimiento. Por eso la historia del arte se refiere continuamente a los procesos de descodificación que se han venido dando desde mediados del siglo pasado en la pintura, la escultura, la literatura, etc., como un fenómeno general y como una "crisis". Esta crisis es en primer lugar una fragmentación del antiguo "lenguaje" o "técnica de escritura pictórica" (entendida, la escritura, en el sentido amplio que le da Derrida en su libro *De La Gramatología*) y un abandono del código establecido por la técnica ilusionista. El proceso de descodificación se da al interior mismo de la obra de arte modificando y trastocando los elementos mínimos de la obra (espacio, superficie, luz, color, pigmento, forma, línea, profundidad, tiempo, etc.) que llevan a la ruptura entre los elementos que componen el significante icónico (elementos formales o estructurales) y el sentido reconocible por el receptor corriente. Es la ruptura del extrañamiento: el significante icónico abandona el orden de la se-

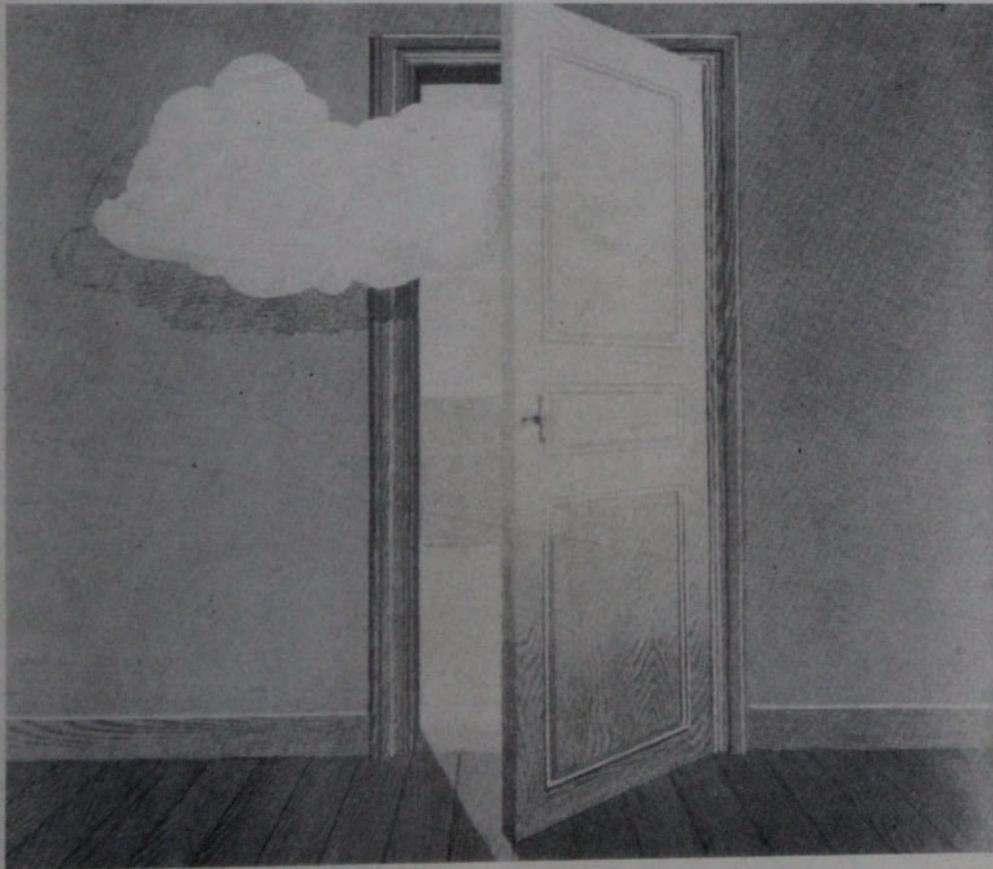
mejanza para darle paso al significante arbitrario sin ninguna pretensión de referencialidad. Es lo que llama Xavier Rubert de Ventós la pintura ensimismada o la pintura objeto:

"Las obras de arte han de ser, pues, ante todo, objetos. No han de remitir sino a sí mismas ni indicar otra cosa que su mera presencia. La obra de arte no significa nada; simplemente, es. No recuerda —ni debe recordar— nada, no sugiere nada, ni se parece a nada; 'la toile étant sa propre image et son propre souvenir elle est donc ressemblance d'elle meme' (6). Al negar toda referencia a los otros objetos la obra de arte se hace objeto ella misma" (7).

Entre la obra ensimismada y el arte conceptual —como metaarte— aparece el "caso Magritte" como una is'a: heredero de la formación clásica del pintor, gran dibujante, maestro del co-

6. Lopicque. *Essais sur l'espace, l'art et la destinée*. Citado por Rubert de Ventós, Xavier. *El Arte ensimismado*. Barcelona, Ariel, 1963, p. 20.

7. Rubert de Ventós, Xavier. *El Arte ensimismado*. Barcelona, Ariel, 1963, p. 20.





lór, utiliza la técnica del trompe l'oeil y de la perspectiva renacentista como instrumento de "escritura" para lograr el "cuadro-ventana" donde el mundo se despliega en forma ilusionista sobre la superficie del lienzo. Pero en Magritte todo este dispositivo ilusionista está puesto al servicio de dinamitar la estabilidad referencialista del significante icónico. Con su gesto crítico, Magritte, más que arte hace una reflexión sobre el arte.

3. LENGUAJE Y REPRESENTACION PLASTICA

"En la pintura occidental de los siglos XV a XX han dominado, creo, dos principios. El primero afirma la separación entre representación plástica (que implica la semejanza) y referencia lingüística (que la excluye). Se hace ver mediante la semejanza, se habla a través de la diferencia, de tal manera que los dos sistemas no pueden entrecruzarse ni mezclarse" (8).

En el caso de la referencia lingüística, al organizarse el sistema de la lengua como un conjunto de elementos cuyo valor viene determinado no por sí mismo —en su identidad— sino por las diferencias y oposiciones que le dan su valor con relación a los otros elementos, se configuran el sonido o la grafía como formas transmisoras de un sentido, siendo ambos a su vez forma y no sustancia.

El pensamiento emerge pues de un fondo indiferenciado y caótico de estímulos, constituyéndose en orden a partir de una operación fundamental de seleccionar y dividir; la clasificación —estrechamente ligada con esta doble operación— será seguida luego por la extraordinaria realización humana de nominar.

El olvido fundamental de estas operaciones permite que esa operación formal se convierta en una realidad naturalizada, y que el acto de nominar sirva para hacer presente aquello que por la misma esencia del lenguaje, está negada o ausente del sonido y de la grafía. En la referencia lingüística no hay relación de semejanza entre lo que nombra y lo nombrado. En el sonido del significante /mundo/ no existe una estructura formal que nos remita al mundo. Esta relación, diría Saussure, es arbitraria.

En la representación plástica, por el contrario, existe una relación de semejanza —especialmente en el espacio de la representación clásica—, donde se utiliza la técnica del "trompe l'oeil" y la perspectiva renacentista con el fin de crear el ilusionismo: toda una serie de correspondencias entre la imagen y su referente que permitan afirmar: "esto es...". Ello equivale a establecer una equivalencia entre lenguaje y afirmación, entre lo representado y el representante, entre el mundo y la imagen.

La técnica del "trompe l'oeil" tal como la maneja Magritte nos recuerda la disputa entre los dos pintores griegos —Zeuxis y Parrasio— quienes desarrollaron "el cultivo de los efectos pictóricos mediante la exacta observación de las proporciones, la plasticidad del relieve, el juego de las luces y las sombras, y la expresión de las fisonomías":

8. Foucault, Michel. *Esto no es una pipa*. Barcelona, Anagrama, 1981, p. 47.

"Habiendo pintado Zeuxis un racimo de uvas tan parecido a los verdaderos, que los pájaros iban a picotearlo, Parrasio pintó encima de uno de sus cuadros un lienzo tan bien imitado, que Zeuxis le rogó que lo quitara para poder mirar lo de debajo" (9).

Magritte utiliza además ciertos mecanismos —que pasaremos a analizar más adelante— para socavar el reinado de la semejanza y gracias a ellos hacer que la vieja pirámide de la perspectiva no sea ya más que una topera a punto de hundirse (10).

Sonidos, grafías, palabras dibujadas, relaciones de significado, formas, espacios, íconos: elementos de la representación enfrentados unos a los otros. Juegos de similitudes que devoran por dentro a la misma semejanza produciendo la ruptura del espacio de la representación.

4. DESARTICULACION DEL ORDEN DE LA SEMEJANZA: EL JUEGO DE LAS SIMILITUDES

Le escribía Magritte a Foucault:

"Las palabras Semejanza y Similitud le permiten sugerir con vigor la presencia —absolutamente extraña— del mundo y de nosotros mismos. Sin embargo, creo que estas dos palabras apenas están diferenciadas, y los diccionarios apenas son edificantes en cuanto a lo que las distingue.

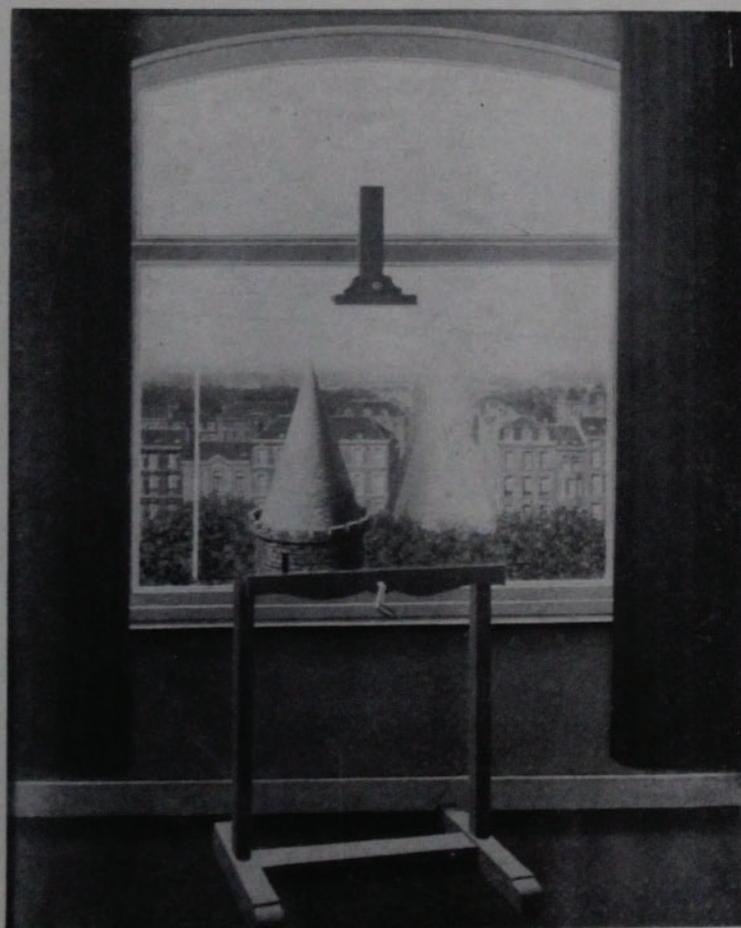
Me parece que, por ejemplo, los guisantes entre sí tienen relación de similitud, a la vez visibles (su color, su forma, su dimensión) e invisibles (su naturaleza, su sabor, su peso). Lo mismo ocurre con lo falso y lo auténtico, etc. Las 'cosas' no tienen entre sí semejanzas, tienen o no similitudes.

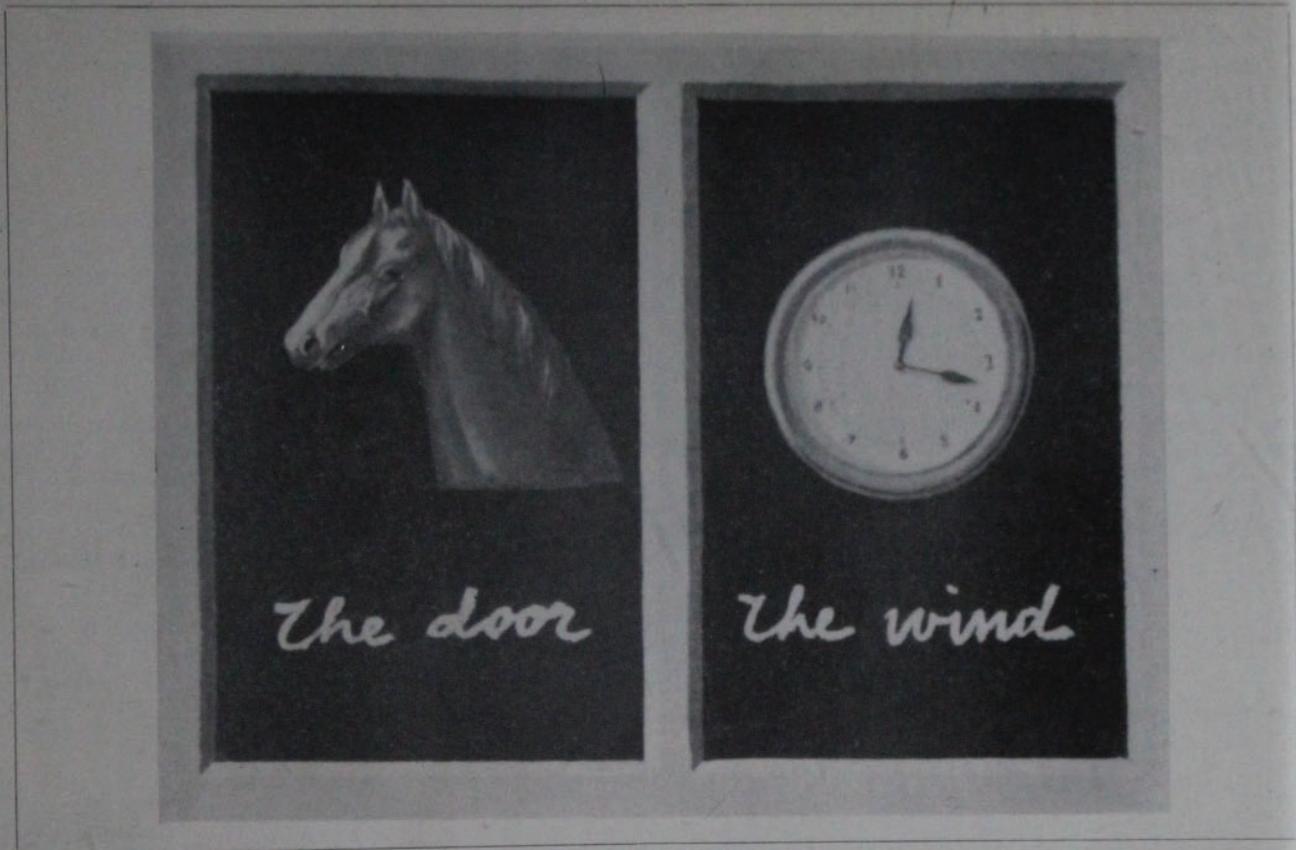
Ser semejante no pertenece más que al pensamiento. Se asemeja en tanto que ve, oye o conoce; se convierte en lo que el mundo le ofrece" (11).

9. Spiteris, Tony. *Pintura Griega y Etrusca*. Volumen 3. Madrid, Aguilar, 1968, p. 182.

10. Foucault, Michel. *Esto no es una pipa*. Op. cit., p. 54.

11. *Ibíd.*, p. 84.





Es precisamente en esa doble relación de las "cosas" entre sí: la relación visible y la invisible donde se instala una de las rupturas más violentas del primado de la semejanza. Tomemos como ejemplo "la batalla de Argona" donde aparece una roca suspendida en el firmamento, al lado de una nube que flota justo debajo de la luna y sobre el espacio —que se extiende hasta el infinito— de una campiña. Hay leyes que conocemos, por ejemplo, la gravedad, el peso de las cosas, que hacen que las reconozcamos a cada una en su elemento: aire, tierra, agua, fuego. Este principio nos permite reconocer lo idéntico y lo diferente, es decir, la Diferencia y la Similitud: principio generador de todo orden. Sobre esto dice Guido Almansi:

"(...) en el inicio era el caos. O tal vez había dos: el caos de lo diferente, donde cada cosa es diferente a la otra; y el caos de lo igual, donde cada cosa es igual a cualquier otra. Ambos son refractorios a la idea de orden, que sólo puede existir en la línea fronteriza entre la diferencia y la similitud. Allí donde todo es igual o donde todo es dispar, no es posible imponer las categorías del conocimiento y por tanto orden" (12).

En el cuadro que mencionamos (la batalla de la Argona), lo similar entre una roca y otra

roca —lo similar visible— es la forma, la textura, el contexto (las piedras y las rocas están en la tierra, las nubes son etéreas y permanecen suspendidas en el aire). Por otro lado lo similar invisible es su naturaleza, su dureza, su peso, etc. O como dice Magritte: "En cuanto a lo invisible entiendo por ello lo que no es visible: por ejemplo, la gravedad, el calor, el placer, etc." (13).

Magritte pone en lucha a estos dos elementos de las relaciones de similitud: lo visible y lo invisible, trastocando en este combate incongruente la firme base de la semejanza (que pertenece al orden del saber): la piedra, "exactamente" igual a la piedra en su textura, en su forma, en su volumen, empieza a flotar. El ojo parpadea rápidamente cogido en la trampa: ese ojo que ya había pesado a la piedra (recuérdese lo mencionado sobre las sinestesias) es burlado, pues a su lado, impenetrable, flota una nube cuya densidad y forma nos remite sin duda alguna al orden de la semejanza: se trata de una nube cuya relación de similitud (visible e invisible) no ha sido tocada. ¿Bur'a al ojo o burla al espíritu? O quizás las dos, iniciada la burla por una trampa que desorganiza completamente los datos sensoriales y los mecanismos perceptivos: lo invisible (peso, gravedad, densidad, etc.) ha sido desarticulado, pero lo visible ha permanecido in-

12. *Ibid.*, p. 9

13. Torczyner, Harry. *Magritte*. Barcelona, Editorial Blume, 1978, p. 170.

mutable. Resultado: incongruencia y malestar, ruptura de la equivalencia entre el hecho de la semejanza y la afirmación de un lazo representativo (esto que veis es aquello). Ahora se duda. Uno se pregunta ¿qué es aquello? ¿Una "nube-roca", o una "roca-nube"? ¿Es acaso la nube (cuya hermana aún no ha sufrido metamorfosis rocosa) la que se ha transformado y se apresura a descender a su lugar? ¿O se trata acaso de una roca cuyo principio de identidad se ha socavado y está próxima a convertir su textura rocosa en la mullida textura de la nube que la acompaña y le da ejemplo?

"La vieja equivalencia entre semejanza y afirmación ha sido expulsada por Kandinsky con un gesto soberano y único; ha liberado a la pintura de una y otra. Magritte, por su parte, procede por disociación: romper sus vínculos, establecer su desigualdad, hacer actuar una de ellas sin la otra, mantener la que depende de la pintura y excluir la que está más cerca del discurso; proseguir hasta lo más lejos posible la continuación indefinida de lo semejante, pero librarlo de cualquier afirmación que intente decir a qué se parece. Pintura de lo 'Mismo', liberada del 'como si'. (...) Me parece que Magritte ha disociado

14. Foucault, Michel. *Esto no es una pipa*. Op. cit., p. 64.

15. *Ibid.*, p. 13.

la Similitud de la Semejanza y ha puesto en acción a aquélla contra ésta" (14).

5. MECANISMOS DE RUPTURA DE LA REPRESENTACION: LAS SIMILITUDES QUE DEVORAN A LA SEMEJANZA.

A continuación enumeraremos una serie de mecanismos de desarticulación indicando algunos trabajos de Magritte que pueden servir de ilustración sobre los "juegos de la representación":

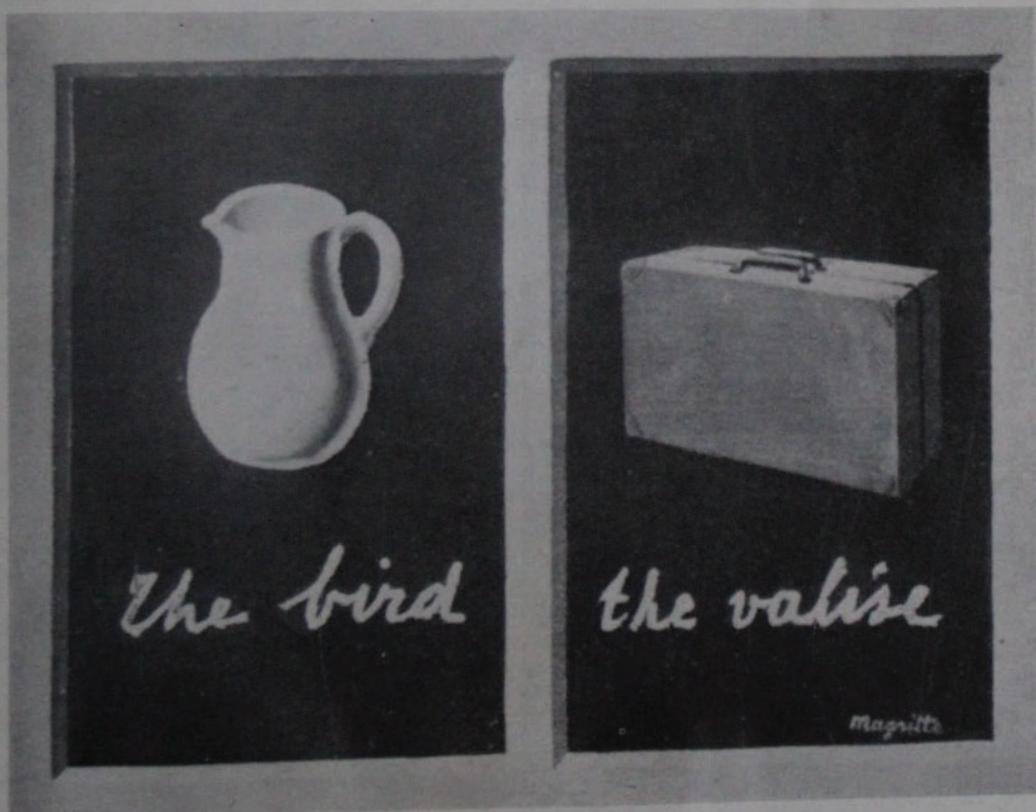
- 5.1. La palabra y la imagen: Desarticulación del reino de la semejanza entre las palabras y las imágenes.

Con este procedimiento "Magritte explora frenéticamente toda la gama de la arbitrariedad (de la imagen, de la nominación, de la semejanza, de la titulación)" (15).

- 5.2. El juego de las similitudes: El Modelo y la Serie.

(Cf. "L'aube a l'antipode", "La batalla de la Argona", "Le dernier cri", "El país de los milagros", "El modelo rojo").

- 5.3. Las palabras como sustituto de las cosas: ruptura entre significante y significado.





(Cf. "La clave de los sueños", "La llamada de las cosas", "La prueba misteriosa", "El uso idiomático", "Las palabras y las imágenes").

- 5.4. Las metamorfosis.
(Cf. "La saveur des larmes", "La Lección de las cosas", "Botella").
- 5.5. Mezcla del cuadro y del mundo: La aserción representativa para indicar lo contrario de lo que se afirma.
(Cf. "Croquis de los paseos de Euclides", "Los paseos de Euclides").
- 5.6. Mezcla de lo representado y lo representante: analogía que esquiva o se burla de sí misma gracias a las trampas del desdoblamiento.
(Cf. "Ventana con paisaje", "La lunette d'aprosche", "Las relaciones peligrosas").
- 5.7. Desarticulación entre el nombre y el cuadro: superposición de la similitud y de la semejanza o la serie infinita de las analogías.

(Cf. "Las vacaciones de Hegel", "Se ha hecho justicia", "L'étalon", "Un poco del alma de los bandidos", "La sonrisa del diablo", "La llave de cristal").

De esta serie de mecanismos de ruptura sólo ampliaremos el numeral 5.7 (Desarticulación entre el nombre y el cuadro).

La primera consecuencia que encontramos en la forma de bautizar sus cuadros es la del extrañamiento, pues las relaciones de similitud entre el texto y la imagen se han "esquizofrenizado", ya que Magritte —al igual que el poeta— "más allá de las diferencias nombradas, citadas y cotidianamente previstas, recupera los fugaces parentescos de las cosas, sus similitudes dispersas" (16).

En uno de sus cuadros Magritte dibuja un paraguas abierto y sobre él un vaso. Con esta doble imagen lo que se hace visible es lo dialéctico: el paraguas que repele el agua y el vaso que la contiene. Ahora bien, lo dialéctico nos remite, en el contexto del pensamiento moderno directamente a Hegel... y si Hegel hubiera visto este cuadro "se hubiera divertido tanto como nosotros cuando estamos de vacaciones". Título del cuadro: "Las vacaciones de Hegel".

Como bien puede observarse el problema

16. *Ibid.*, p. 12.

es el de una simple nominación (denominar, designar, etc.) o el de un texto paralelo al cuadro que junto al cuadro nos remitan a un mismo referencial. Aquí texto y cuadro van cada uno por su camino, pero en la lejanía permanecen unidos por extrañas analogías. Es bien posible que los nombres de los cuadros se encuentren en un diccionario, pero en éste reposan en su sentido habitual, han perdido su "misterio" y es necesario reencontrarlo, o mejor, para el caso de Magritte, es necesario producir el "misterio" al juntar por el camino de las analogías el reencuentro entre palabras e imágenes. Más parecido a la técnica del "collage" que a la producción discursiva. Más próxima a la combinación artificialmente provocada para destruir el parentesco cotidiano del discurso y de la figura.

El "lector" que quiere "leer" sus cuadros recibe desde el comienzo las ausencias y no las presencias, pues éstas huyen fugaces por los agujeros que las analogías y las similitudes han producido en la densa malla del "real" cotidiano que teje el lenguaje. Si el lector se aleja sorprendido del título para "leer" ahora el cuadro, en él las imágenes se resisten a entregarle el sentido buscado y obliga a pasar de lo discursivo a lo figurativo: las imágenes lo hacen detenerse, rebuscar, dudar y quizá pasar finalmente aturdido a

la siguiente imagen que ya lo espera para triturrarlo.

Para finalizar transcribo una carta enviada por Magritte a Harry Torczyner, su marchante en los Estados Unidos:

"He pensado primero en un globo (tomado por una lavativa; afortunadamente porque la lavativa nos puso en el camino del aeróstato), sin duda teniendo presentes sus viajes aéreos. Un aeróstato es más acertado si va usted vestido como un peripatético. En efecto, una imagen donde se vea a Sócrates mirando un globo en el cielo será encantadora.

El arcaísmo del aeróstato (pese a su edad relativamente joven: ¿unos doscientos años?) le sitúa en el pasado, lo mismo que los paseos filosóficos. Sócrates mirando un avión a reacción sería una grosería que se debe evitar. Va usted vestido como Sócrates, ya que su actividad está vinculada a la dialéctica. Está en una imagen en la que se viaja por el aire: es el significado que expresa el globo ⁽¹⁷⁾.

Título del cuadro: "Se ha hecho justicia".

17. Torczyner, Harry. *Magritte*. Op. cit., p. 140.

